

Die Echtheitsfrage ist also nicht: Stammt das Arrangement von Beethoven?, sondern: Wie groß ist der Anteil Beethovens an der Umarbeitung zum Klavierkonzert? Das Problem der Authentizität der Klaviersolostimme ist somit kein prinzipielles, sondern ein quantitatives.

Für das Violinkonzert erhebt sich aber die Forderung, den Solopart so zu spielen, wie er komponiert ist, und sich für die I. oder die II. originale Fassung zu entscheiden; denn solange keine Niederschrift der traditionellen Druckfassung von Beethovens Hand auftaucht, besteht kein zwingender Grund, dieselbe als von Beethoven herrührend zu betrachten und sie als authentisch anzuerkennen.

ARNOLD FEIL / TÜBINGEN

### *Zur Rhythmik Schuberts*

Ein tänzerisches Element kennzeichnet allgemein Schuberts Musik. Das ist bekannt. Man spricht vom „lebendigen Tanzcharakter“ dieses, von der „tänzerischen Gelöstheit“ jenes Satzes und charakterisiert damit die Musik, allerdings nur unbestimmt. Die Frage ist, ob sich über solch allgemeine Charakterisierung hinaus ein rhythmisches oder tänzerisches Element in Schuberts Musik näher kennzeichnen lasse. Bestimmte rhythmische Vorbilder wird man zwar kaum nachweisen können, ebenso wenig wie Übernahmen individueller Volksmelodien (vgl. W. Salmen, *Franz Schuberts Verhältnis zur Volksmusik* in *Forschungen und Fortschritte* XXIX 1955, 276–284). Wenn aber Schuberts Tänze, aus konkreten Situationen gewachsen, lebhaftig vollziehbar sind, so möchte man dasselbe auch von gewissen Instrumentalsätzen behaupten: ihr Rhythmus legt die Vorstellung lebhafter tänzerischer Bewegung nahe, oder anders ausgedrückt: ihre rhythmische Struktur scheint von tänzerischen Bewegungsvorstellungen bestimmt. Dies zu untersuchen, betrachten wir den dritten Satz, das *Allegro vivace*, aus Schuberts Oktett (F-dur; DV 803; 1824), wobei die rhythmische Seite der Komposition besonders ins Auge gefaßt sei.

Die Bewegung des Satzes verläuft in ganzen Takten. In der Regel treten jeweils vier Takte — im Mittelteil kontrastierend jeweils zwei — zu Taktgruppen zusammen. Diese Taktgruppen sind weder Großtakte mit differenzierter Taktqualität noch bloße Zusammenschlüsse zu sogenannten Symmetrien. Ihre Funktion ist auch kaum allein darin zu sehen, daß sie sich als Halbsätze mit anderen Taktgruppen zu größeren Gliedern verbinden. Diese Gruppen bilden vielmehr, wenn wir recht sehen, Einheiten besonderer Art. Durch Akzent- oder fz-Zeichen oder beides zusammen zeichnet Schubert innerhalb der Taktgruppen schwere Takte aus — im Autograph (MH 131 der Wiener Stadtbibliothek) auch dort, wo er sonst die Partien nicht ausschreibt, sondern an Stelle der Noten Wiederholungszeichen (‘.) setzt, z. B. Takt 22/23 —, hebt sie also von nicht eigens betonten, somit leichter erscheinenden ab. Diese Akzente fallen weder gleichmäßig noch periodisch rhythmisch, sondern frei. Es entsteht der Eindruck, als seien sie Niederschlag betonter Schritte einer tänzerischen Bewegung, es scheint, als hätten die Taktgruppen und die darin betonten Takte Schrittfolgen und hervorzuhebende Schritte einer tänzerischen Gestalt wiederzugeben.

Freilich bewirken nicht die Akzente allein den geschilderten Eindruck. Das gesamte Satzgefüge ist daran beteiligt. Aber die Akzent- und fz-Zeichen geben den Schlüssel für die Erkenntnis von dessen rhythmischer Struktur, ja sie sind selbst Strukturelement. Von wenigen charakteristischen Ausnahmen abgesehen, sind nur Takte des Rhythmus | ♩ ♩ | mit

>















Akzentzeichen versehen, diese aber — wiederum mit nur wenigen Ausnahmen — alle. Der



punktierte Rhythmus ist meist ein- oder mehrmals wiederholt, er eröffnet nahezu überall die Taktgruppe, er steht immer in Gegensatz zu den Takten mit (nicht punktierter) Viertelbewegung. Durch all dies erhalten die Takte des punktierten Rhythmus solchen Nachdruck, daß ihre Wirkung die eines besonderen Impulses ist, der eine Bewegung in einer bestimmten Richtung zur Folge hat.

Mit der Wiederholung des punktierten Rhythmus und damit des Impulses erscheint jene Bewegung zweimal in eine Richtung gewiesen. Folgen sodann innerhalb ein- und derselben Taktgruppe Takte mit Viertelbewegung, die ohne besonderen Impuls ablaufen, so entsteht für die ganze Taktgruppe der Eindruck einer zusammengesetzten Bewegung, die in eine Richtung vorstößt und ausschwingt. Mit einer korrespondierenden Taktgruppe folgt auf die Bewegung gleichsam die Gegenbewegung. Mit der wörtlichen Wiederholung der beiden Taktgruppen spiegelt sich sodann das Bewegungsbild symmetrisch: so in den beiden ersten Viertaktpaaren unseres Satzes.









In den folgenden Taktgruppen (T. 17 ff.) finden wir die Akzentfolge verändert (zugleich die Akzentbezeichnung: *Forzati* treten zu den Akzenten verstärkend hinzu), und zwar

von:	             }
	>betont      >betont      unbetont      unbetont
nach:	             }
	sfzbetont      sfzbetont      sfzbetont      unbetont

Mit dieser Änderung ist die Periodik der Akzentfolge, die Wiederholung von Gleichem in gleichen Abständen und damit der Eindruck einer rhythmischen Wiederkehr aufgehoben: offenbar soll kein besonderer Rhythmus, sondern eine Bewegungsvorstellung mit musikalischen Mitteln verwirklicht werden. Dies führt über die musikalische Rhythmik hinaus in eine zwar darauf fußende, aber freie und selbständige Bewegungsrhythmik. (Bezeichnenderweise läßt sich eine rhythmische Folge wie betont—betont—unbetont—unbetont nicht mit den Mitteln der musikalischen Notenschrift im engeren Sinne, sondern nur mit diakritischen Zeichen darstellen.)

Diese Freiheit einer Bewegungsrhythmik ist nur in zugleich strenger musikalisch-rhythmischer Bindung möglich, das heißt, die Verwirklichung von rhythmisch freier Bewegung als Musik setzt eine rhythmische Bindung im Satzfundament voraus. Diese Bindung gewährleisten die Bewegung der Taktart, der unhörbar mitpochende Dreivierteltakt, und die regelmäßige Gliederung dieser ununterbrochenen Bewegung durch Taktgruppen. An die Bewegung der Taktgruppen knüpft Schubert jene eigentümlich freie Bewegung, auf die die Akzentzeichen weisen. Verschiedene Bewegungsschichten liegen also im rhythmischen Gefüge des Satzes übereinander, zur Einheit gebunden in einer rhythmischen Grundbewegung (W. Gerstenberg), im Verlauf des Ganzen, der unter einer Bewegungsvorstellung steht.

Die rhythmische Freiheit und ihre Bindung treten am deutlichsten in Erscheinung, wenn die Bewegung einer rhythmischen Schicht in die einer anderen einbricht oder empordringt. Dies geschieht an den entscheidenden Stellen der Komposition, z. B. in der Schlußgruppe: Damit am Satzschluß der Bewegung Einhalt geboten, den immer neuen Impulsen der punktierten ersten Takte einer jeden Gruppe die forttreibende Wirkung genommen werde, lenkt Schubert die Bewegung um und erzwingt gleichsam die Umkehrung der rhythmischen Folge und damit die Verlagerung des Akzentes (T. 118 ff., Baß)

von: |   |   | nach: |   |   |



